

Greschat, Isabel

William Hogarth - Ein Moralerzieher zwischen Hoffnung und Ratlosigkeit

Pädagogische Korrespondenz (1991) 9, S. 67-83



Quellenangabe/ Reference:

Greschat, Isabel: William Hogarth - Ein Moralerzieher zwischen Hoffnung und Ratlosigkeit - In: *Pädagogische Korrespondenz* (1991) 9, S. 67-83 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-59017 - DOI: 10.25656/01:5901

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-59017>

<https://doi.org/10.25656/01:5901>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<https://pk.budrich-journals.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Das aktuelle Thema

- 5 *Andreas Gruschka*
Pädagogik und Marketing

Der Reformvorschlag

- 17 *Rüpel*
Bildungsurlaub für Ostlandrückkehrer

Kältestudie

- 24 *Helmut Stövesand*
Wie der Blödigkeit der Schüler begegnet wird

Essayistik als Amoklauf oder:

- 32 *Wolfgang Denecke*
Die neuen Kleider des Heiner M.

Aus den Medien I

- 47 *Rainer Bremer*
Die Celler Platte

Aus den Medien II

- 54 *Michael Brinkhoff*
»Innenansichten«

Bericht aus der Fremde I

- 60 *Karl-Heinz Dammer*
Du hast keine Chance, aber nutze sie
Vom Pariser Frühling zum Pariser Herbst

Das historische Lehrstück

- 67 *Isabel Greschat*
William Hogarth – Ein Moralerzieher zwischen Hoffnung und
Ratlosigkeit

Didaktikum

- 84 *Michael Tischer*
Die Konsultation

INHALT

Nachgelesen

- 96 *Friedrich Paulsen*
Art. Bildung

Forschungsnotizen I

- 100 Der Fragebogen

Forschungsnotizen II

- 103 Siliciumkarbid

Vermischtes

- 105 Blinddarm am falschen Ort

Bericht aus der Fremde II

- 107 *Gernoth Barth*
Über den Dächern von Leipzig:
das Zimmer 601

Isabel Greschat

William Hogarth – Ein Moralerzieher zwischen Hoffnung und Ratlosigkeit

I

William Hogarth (1697–1764), englischer Maler und Kupferstecher, machte sich einen Namen vor allem mit seinen sogenannten »modern moral subjects«, Bildern und Bildzyklen, die der moralischen Unterweisung dienen sollten. Sie variieren im Grad der künstlerischen Ausgestaltung und im Preis, so daß Hogarths Stiche in verschiedenen sozialen Schichten der Gesellschaft Verbreitung finden konnten.

Die Bildsequenz »Industry and Idleness« (1747) war Hogarths eigener Aussage nach bewußt einfach konzipiert, ohne die sonst für ihn charakteristischen künstlerischen Raffinessen, damit sie mit einem Preis von nur einem Shilling pro Blatt nicht bloß für Kunstliebhaber der oberen Klassen erschwinglich war. Denn der Künstler wollte vor allem die Jugend ansprechen, insbesondere aber die Lehrlinge; ihre Möglichkeiten der Lebensgestaltung sind hier zum Thema gemacht.

Auf zwölf fortlaufenden Platten erzählt Hogarth die Geschichte zweier Weberlehrlinge, deren Schicksal sich am Anfang und gegen Ende kreuzt. Sie lernen in der gleichen Webstube und ihre Ausgangsbedingungen sind die gleichen: Jedem steht in dem offensichtlich noch kleinen Betrieb ein Webstuhl zur Verfügung. Während Goodchild aber fleißig daran arbeitet, träumt Thomas Idle vor sich hin, seinen Webstuhl hat er mit Hilfe einer Pfeife zum Stillstand gebracht und einen Krug Bier vor sich hingestellt: Er wähnt sich unbeobachtet. Dem Meister bleibt Idles Müßiggang jedoch nicht verborgen, unheilverkündend hält er seinen Stock bereit.

Die nächsten zwei Bilder zeigen die beiden Lehrlinge bereits auf getrennten Wegen: Goodchild besucht zusammen mit der Tochter des Meisters den Gottesdienst, während Idle sich vor der Kirche mit Glücksspielen vergnügt. Ihr unterschiedlicher Lebenswandel zeitigt auch unterschiedliche Folgen. Der Fleißige wird von seinem Meister zum Teilhaber der Firma ernannt, die sich inzwischen zu einem mittleren Manufakturunternehmen entwickelt hat, wie der Blick auf mehrere in Reih und Glied aufgestellte Webstühle verrät.

Doch nicht nur sein Fleiß macht den Guten zum Teilhaber, sondern ein glücklicher Zufall kommt ihm zu Hilfe. Sein Chef sucht nämlich gerade einen Nachfolger und wünscht sich einen Erben. In der Kirche (!) hat Goodchild die Tochter des Meisters inzwischen diskret umworben. Der Vater gibt sie ihm gern zur Frau. An diesem Punkt folgt die Geschichte vom Aufstieg des Positiv-Helden einem traditionalistisch-aristokratischen Modell und läßt den Vorbildcharakter Goodchilds insofern fragwürdig erscheinen, als ja schließlich nur einer die Tochter seines Meisters heiraten kann.



Bild 1



Bild 2

Dem beruflichen Aufstieg des Fleißigen folgen gesellschaftliche Ehren. Er wird Sheriff (Ratsherr) der Stadt London und erhält damit die Befugnis, Recht zu sprechen.

Idle ist unterdessen aus der Weberei fortgejagt worden, ihn kann man in dem wohlgeordneten prosperierenden Betrieb nicht gebrauchen. Und so wird der faule Träumer nach damals gängiger Praxis (vgl. Lichtenberg) auf See geschickt, wo er sich durch das rauhe Seeleben an Disziplin und Arbeit gewöhnen soll. Seine Mutter begleitet ihn weinend bis zum Schiff. Idle jedoch nimmt keine Notiz von ihr und ihrer Klage. Anstatt sich reuig zu verhalten, provoziert er seine übrigen Begleiter, Seeleute, indem er ihnen die Geste des gehörnten Ehemannes zeigt. Als er von der Seefahrt zurückkehrt, hat er Ordnungsliebe und Fleiß immer noch nicht gelernt, im Gegenteil: Er lebt von Diebstahl und zwielichtigen Geschäften, verkehrt mit Prostituierten und Kriminellen. Idle wird mit seinen Geschäften nicht reich. Er haust in einer armseligen, heruntergekommenen Kammer und lebt in der ständigen Furcht, gefaßt zu werden. Es kommt, wie der Betrachter erwartet: Idle wird von einer Dirne wohl wegen Diebstahls verhaftet.

An dieser Stelle laufen die Geschichten der Protagonisten erneut zusammen, Goodchild nämlich ist zum Richter über Idle bestimmt. Sein Verantwortungsgefühl auf der einen und sein Mitleid mit dem ehemaligen Kollegen auf der anderen Seite stürzen ihn in einen Konflikt, der ihm die Urteilsentscheidung schwer macht. Schließlich verhängt Goodchild über Idle die Todesstrafe und verhilft damit dem Buchstaben des Gesetzes zum Sieg. Das Urteil wird im Beisein einer riesigen Volksmenge vollstreckt. Goodchild wird zum Bürgermeister von London ernannt und von einer ebenso großen Menge gefeiert und umjubelt.

II

Die Geschichte, die Hogarth hier erzählt, folgt in überdeutlicher Weise einem Schwarz-Weiß-Schema, lebt von der Gegenüberstellung des fleißigen und damit erfolgreichen Guten und des faulen und darum erfolglosen Bösen, oder besser: von Einheirat und Tod!

Doch Hogarth erzählt nicht nur, als Künstler gestaltet er seinen Stoff.

Schon die Anordnung der Platten zielt auf eine klare Oppositionsstruktur; mit Ausnahme der Bilder 1 und 10, auf denen beide Protagonisten gemeinsam figurieren, sind die Stiche so angeordnet, daß sich jeweils die einander entsprechenden entscheidenden Lebensstationen Goodchilds und Idles gegenüberstehen. Zunächst erscheinen die Goodchild-Episoden vor denen Idles, auf den letzten beiden Platten ist die Reihenfolge umgekehrt, so daß der Ruhm des Fleißigen den Abschluß bildet und dadurch besonderes Gewicht erhält. Um die Vergleichbarkeit der Situationen zu unterstreichen, hat der Künstler oft gleiche Elemente in analoge Szenen gesetzt, so z.B. auf den letzten zwei Blättern, auf denen beide Helden jeweils in einer Kutsche sitzen, begleitet von einer sensationslüsternen Menge.

Als weiteres formales Gestaltungsmittel erscheint der Schmuck des Rahmens, der auf allen Bildern auf der linken Seite Peitsche und Henkersseil trägt, und auf der rechten mit Zepter und Ketten als Amtsinsignien des Lord-Mayors geziert ist.



Bild 3

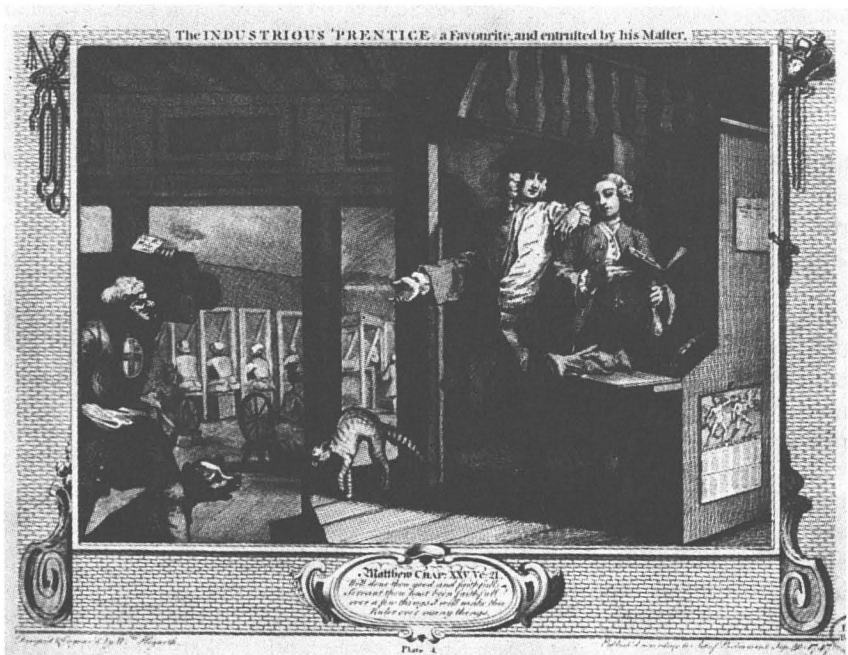


Bild 4

Inhaltliche Gestaltungsprinzipien unterstreichen die formale Oppositionsstruktur.

Der Künstler bedient sich einer sehr augenfälligen Charakterisierung seiner Protagonisten durch ihre Physiognomie. So erscheinen Goodchilds Gesichtszüge durchgängig sanft, ja geradezu engelhaft; sie sind an das klassische Schönheitsideal angelehnt. Den Blick hält er niedergeschlagen, er hat nichts Forderndes, sondern strahlt stille wohlgeordnete Zufriedenheit aus. Analog zur Mimik ist Goodchilds Gestik von einer ausgesprochenen Zurückhaltung: Mit Ausnahme des 10. Blattes, auf dem er als Richter seine Betroffenheit zeigt, bewegt sich der Positivheld mit auffallender Ebenmäßigkeit und Ausgewogenheit. Und sogar der als Ausnahme bezeichneten Geste der 10. Tafel haftet etwas Vorbedachtes, Geziertes an. Goodchilds Züge und Bewegungen vermitteln insgesamt einen Eindruck feiner gesitteter Geordnetheit, den Sieg der Zivilisation über die ungebändigte Natur.

Ganz anders Idle: Seine Nase ist knollig, die Brauen buschig, seine Backenknochen ausgeprägt, der Blick lebhaft, oft unruhig. Sein Haar, das er unbedeckt trägt, ist dunkel, kraus und auf Tafel 7 sogar wild zerzaust. Hier sieht man Idle und die Prostituierte, die sein Bett teilt, zudem unschicklich leicht bekleidet, beider Brüste sind entblößt.

Der Stich zeigt besonders ausgeprägt die Expressivität von Idles Gestik, die den Bildzyklus insgesamt, wenn auch nicht überall in dieser Deutlichkeit, durchzieht: Die Abwehrbewegung, die er hier macht, ist unüberlegt und impulsiv, sie zeugt von Schrecken, Angst und Unruhe und weist damit darauf hin, daß Idle im Gegensatz zu Goodchild einen unbeherrscht-wilden, von seinen Trieben geleiteten Charakter hat.

Weitere symbolähnliche Elemente unterstreichen die Opposition von Ordnung und Chaos. Es sind vor allem die Gefährten Idles, die beim zeitgenössischen Betrachter einen Eindruck beängstigender Wildheit und Zerrissenheit hinterlassen sollten, einen Eindruck, der auf Idle zurückschlägt. Auf Tafel 3 umgibt sich der Negativheld mit zerlumpten Gestalten, deren Gesichter von Krankheit und Vernachlässigung gezeichnet sind. Weniger durch ihr Aussehen als vielmehr durch ihr Verhalten strahlen die Figuren im Hintergrund auf Tafel 9 Chaos und Ungezügelt aus: Man sieht dort eine wilde, ineinander verknäulte sich prügeln Menge. Weitere Hinweise auf Idles chaotische Lebensweise liefert der Einblick in seine Kammer (Bild 7).

Die Tafeln, die Goodchilds Geschick darstellen, sind dagegen von Ordnung und fester Struktur geprägt, so etwa die Sitzordnung im Gottesdienst (Bild 2), in der Manufaktur (Bild 4), sowie beim Festmahl im Rathaus (Bild 8). Die Architektur der dargestellten Räume strahlt wohlüberlegte symmetrische Ordnung aus, während die Räume der Idle-Szenen einen verkommenen, vernachlässigten Eindruck machen, ihre Architektur wirkt unruhig (z.B. die Deckenbalken in der Spelunke auf Tafel 9).



Bild 5



Bild 6



Bild 7

Ein weiteres Mittel zur Charakterisierung der Opposition findet sich in der Art der Lichtführung, die besonders in den Darstellungen geschlossener Räume ihre gestaltende Kraft entfaltet. Es fällt auf, daß beide Helden überall gleichsam schlaglichtartig in Szene gesetzt sind. Indes hat die Beleuchtung der Protagonisten nicht bei beiden den gleichen Charakter und die gleiche Bedeutung: In den Goodchild-Szenen betont das Licht dessen Reinheit und Anständigkeit, wie besonders deutlich Tafel 2 illustriert, die den Vordergrund insgesamt dunkel und den Hintergrund erhellt erscheinen läßt; ausgenommen sind Goodchild mit der Tochter des Meisters, sie erstrahlen in ebenso hellem Licht wie das im Hintergrund gezeigte gottesdienstliche Geschehen und erhalten dadurch einen verklärenden Glanz.

Goodchilds Reinheit, Sittsamkeit und die ihn umgebende lichte Ordnung finden sich nicht nur illuminiert, sondern Goodchild bzw. das Umfeld, in dem er sich befindet, strahlt auch zurück. Dies zeigt Tafel 6: Einmal ist Goodchilds Gesicht direkt von vorn beleuchtet, gleichzeitig aber strahlt, wie der Verlauf der Schatten deutlich macht, Helligkeit aus der offenen Tür auf die Stufen herab und bescheint die Versammelten. Daß Licht als Zeichen von Erfolg und Ehre verwandt wird, zeigt der Stich 8: Hier erscheinen die Notabeln in hellem Licht; der Schatten, der rechts vorn von den Tischen ausgeht, deutet eine Trennlinie zwischen den Ratsherrn und dem Volk, das sich im Dunkeln herandrängt, an.

Die Szenen, die Idle im Innern eines Raumes zeigen, sind insgesamt dunkel gehalten (Tafel 7 und 9). Auf Bild 9 fungiert ein Feuer als eher diffuse Lichtquelle, hier ein Symbol für drohendes Unheil und archaische Gewalt. Idle ist auf beiden

Bildern (7 u. 9) angestrahlt; auf Nr.7 wirkt er sogar ganz weiß und bleich durch diese Illumination. Das Licht kommt aus der Richtung, gegen die der Negativ-Held abwehrend die Hände erhoben hat, aus der er Entdeckung fürchtet: Es ist das Licht, das die Wahrheit an den Tag bringt, das seinen triebhaften Charakter sowie seine bösen Taten (das auf dem Bett ausgebreitete Diebesgut) offenbart.

Zusätzlich zu dieser ausgetüftelten Lichtsymbolik bedient sich Hogarth einer Aufwärts- und Abwärtsmetaphorik.

Fast durchgehend erscheint Goodchild in erhöhter Position, Hinweis auf seinen gesellschaftlichen Aufstieg: In der Kirche (Bild 2), im Manufakturbetrieb (Bild, 4) – hier trennen Treppenstufen die beiden Inhaber von den Arbeitern und erheben sie über diese – und in seinem Wohnhaus (Bild 6): Goodchild, der aus dem Fenster schaut, überragt das Volk um Kopfeslänge. Auf Tafel 8 nimmt der Fleißige zwar keinen herausragenden Platz ein, doch sind sein und seiner Frau Stühle durch besonders aufragende Lehnen hervorgehoben, was die beiden Ehrengäste dennoch erhöht wirken läßt.

Beleuchtung und Aufwärtsbewegung greifen ineinander, besonders auf Tafel 6, wo die aufwärts führende Treppe – der Betrachter empfindet sie als solche, weil sein Blick nach oben zum illuminierten Goodchild strebt – zur Betonung des Aufstiegs beleuchtet ist.

Finden sich in den Idle-Szenen Treppenstufen, so weisen sie dagegen abwärts (Bild 9). Häufiger – und drastischer – ist es der gähnende dunkle(!) Abgrund, der hier die Abwärtsbewegung sinnfällig macht. Dies ist auf Tafel 7 und 3 der Fall,

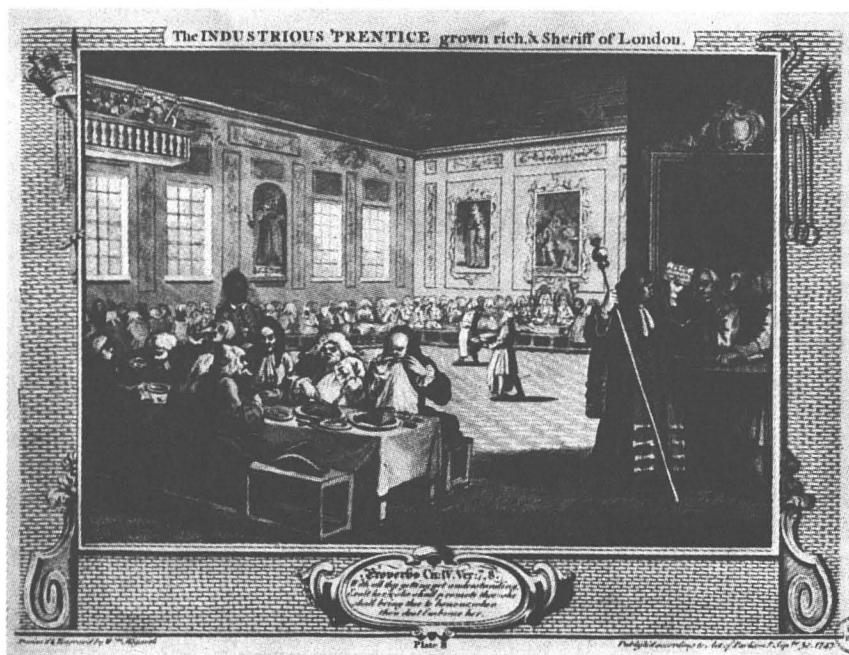


Bild 8

wobei letztere einen zusätzlichen Hinweis auf Idles Abstieg und Ende enthält: Der Grabstein, auf dem der Faulpelz liegt, trägt die Inschrift: »Here lies the body of« – der Rest der Schrift wird durch den Körper Idles verdeckt... Auf Bild 7 unterstützen die durch den Kamin herabspringende Katze, das am Fußende zusammengebrochene Bett und die Bohlen, mit denen Idle die Tür verbarrikadiert hat, die abwärtsstrebende Bewegung. Die Schlußszene seiner Geschichte macht es noch einmal ganz deutlich: Sein Weg führt bergab.

III

Mit diesen sehr überlegt eingesetzten ästhetischen Mitteln präsentiert Hogarth das der Geschichte zugrunde liegende Schwarz-Weiß-Schema; nichts läßt er aus, um die Opposition möglichst plakativ, möglichst auf den ersten Blick erfaßbar darzustellen. Die Geschichte, an sich schon moralisierend, wirkt in der künstlerischen Ausarbeitung Hogarths geradezu auf die Spitze getrieben, penetrant und für den modernen Betrachter – durch die Gestaltung des bereits in ihr enthaltenen unwahrscheinlichen Glücksmoments, das es Goodchild ermöglicht, in den Betrieb einzuheiraten – kitschig.

Hogarths Anspruch auf Moralerziehung soll indes ganz klar werden. Der Künstler versucht, seine jungen Adressaten auf Moral im bürgerlichen Sinne zu verpflichten. Das im England seiner Zeit noch herrschende Chaos will er gebändigt und in eine geordnete, wohlstrukturierte Gesellschaft transformiert sehen. In diese neue, sich gerade erst herausbildenden Verhältnisse sich einzuordnen empfiehlt der Schöpfer des »Industry and Idleness«-Zyklus seinem jugendlichen Publikum; es gibt hierzu seiner Meinung nach keine Alternative und soll sie auch nicht geben: Unbeherrschter Lebenswandel muß in der angestrebten bürgerlichen Gesellschaft zu Elend und Untergang führen, allein die integrationsbereite Haltung kann geduldet werden. Der moralische Eifer des Künstlers gilt besonders der alles begründenden ersten Entscheidung für eine affirmative oder eine ablehnende Grundposition der bürgerlichen Moral und Gesellschaft gegenüber, aus welcher Position heraus nach Hogarth der gesamte weitere Lebensweg mit schicksalhafter, gottgewollter (vgl. die Bibelzitate) Notwendigkeit abläuft.

IV

Betrachtet man lediglich das Schicksal der zwei Lehrlinge und dessen ästhetische Gestaltung, so wirkt die Kupferstichsequenz ganz konsistent und ungebrochen. Nun stellt Hogarth die Geschichte allerdings nicht isoliert dar, sondern setzt sie in einen gesellschaftlichen Rahmen, so daß in jedem Bild weitaus mehr als die für das Verständnis der Geschichte unerläßlichen Elemente steckt.

Wie sieht die Gesellschaft aus, die Hogarth zeichnet? Was sind ihre Charakteristika? Und mit welchen künstlerischen Mitteln setzt der Kupferstecher seine Wahrnehmung der Gesellschaft um?

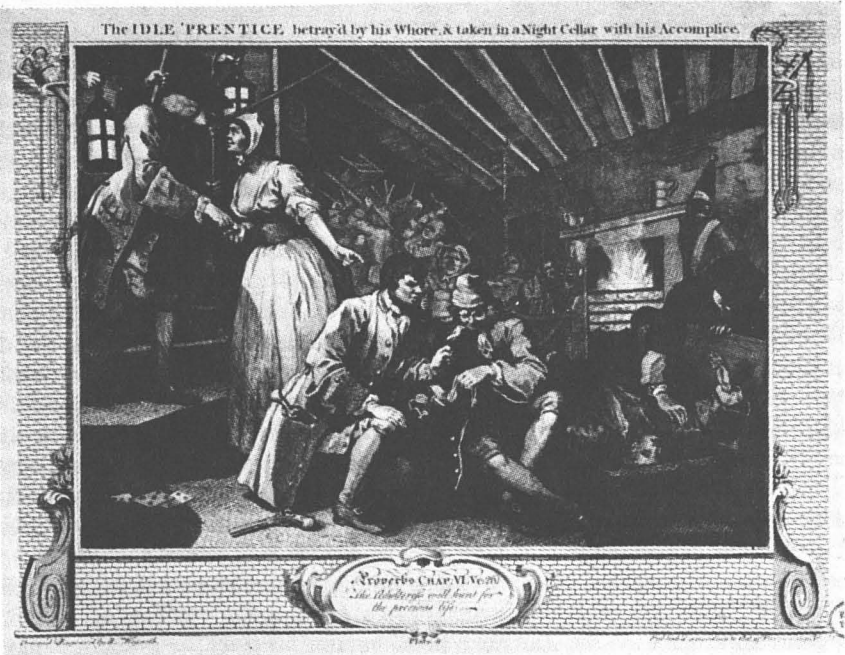


Bild 9



Bild 10

Kein Zweifel: Es ist eine auf unmittelbarer Gewalt beruhende Gesellschaft, die das Umfeld zu den »Industry and Idleness«-Stichen abgibt. Deutlich wird dies mittels verschiedener Motive und Motivkomplexe, die den Zyklus wie ein roter Faden durchziehen.

Schon auf dem ersten Bild erscheint der Stock als drohendes Sanktionsmittel; er kehrt auf mehreren Tafeln wieder, immer in der Hand der ordnungshütenden Gewalt. Auf Blatt 3 droht der Stadtwächter, den spielenden Taugenichts zu verprügeln, auf Tafel 9 rücken die Polizisten mit Stöcken an, um Idle gefangen zu nehmen. Auf den Stichen 8 und 10 erscheint ebenfalls das Motiv des Stockes bzw. Zepters ebenfalls als Zeichen richterlicher bzw. ratsherrlicher Gewalt, wenn hier auch seine unmittelbar physisch bedrohende Implikation zum nur noch mittelbar für Gewaltausübung stehenden Symbol sublimiert wurde. Damit zeigt die Verwendung des Stockmotivs bereits eine Entwicklung in der Zwangsvermittlung, die mit der Herausbildung bürgerlicher Ordnung von der direkten körperlichen Strafausübung fort und hin zur viel wirksameren Sanktionsankündigung und Erzeugung psychischen Drucks verläuft.

The IDLE PRESTIGE Executed at Tyburn.



Bild 11

Drohende Wirkung haben auch die Stricke auf Tafel 5, in Form der Schlingen, die vor und hinter Idle über den Bootsrand baumeln, sowie in Form des Seils, das ein Seemann dem ehemaligen Weberlehrling hinhält. Diese Stricke nehmen das in der Rahmenverzierung immer wiederkehrende Element des Seils auf.

Auf Zwang und Gewalt deutet ein weiteres Motiv hin, das der Barriere oder Abgrenzung. Es findet sich auf den Blättern 4, 6, 8 und 10. Auf dem zweitgenannten bildet die Hauswand eine Schranke zwischen den Goodchilds, d. h. den gesellschaft-

lich Mächtigen und den von ihnen beherrschten Mittel- und Unterschichten. Obgleich Tür und Fenster offen sind, ist die Grenze klar gezogen; der Blick ins Innere der Wohnung ist den Außenstehenden verwehrt. Auf Blatt 8 trennt nicht nur der erwähnte Schatten die Ratsherrn vom bittstellenden Volk, sondern zusätzlich eine Barriere, ebenso wie auf Tafel 10, wo Richter, Schreiber und Gerichtsdienner vom Angeklagten und von den Laien durch eine Schranke voneinander getrennt sind.

Daß der Künstler die Aufgliederung der Gesellschaft in verschiedene Klassen offensichtlich nicht einfach als unproblematisches Faktum empfindet, zeigt auf Tafel 4 die Gegenüberstellung der sprichwörtlich verfeindeten Tiere Hund und Katze an der Treppe: Die Katze hat die Ohren angelegt, ihr Rücken formt einen Buckel – sie ist zur Verteidigung ihrer höheren Position bereit.

Die durch die Klassentrennung gewonnene hierarchische Ordnung findet einen präzisen bildlichen Ausdruck auf Tafel 6. Goodchild überragt das Volk; die ganz unten auf der gesellschaftlichen Leiter Stehenden kauern am Boden: das Bettlerpaar an der Treppe und der Bänkelsänge, der seine Beine verloren hat, links vorn. Keiner der versammelten Menschen – auch der brave Goodchild nicht – hat einen Blick für den verkrüppelten Barden, nur sein Hund wendet sich ihm zu. Die Überschrift seiner Ode lautet: »Jesse, or the happy pair. A new song.« Die Haltung von Bettler und Hund zueinander sowie die Tatsache, daß der Text genau vor diesen beiden steht, erwecken den Eindruck, das »happy pair« beziehe sich auf sie. Damit wird erkennbar, daß Hierarchie auch Inhumanität der Gesellschaft bedeutet.

Die Darstellung speziell der oberen Schichten zielt darauf ab, das Auseinanderklaffen von Anspruch und Wirklichkeit offenzulegen.

Dazu bedient sich Hogarth mehrfach des künstlerischen Mittels der karikierenden Überzeichnung bestimmter Figuren.

Zu sehen ist dies etwa auf dem Bild, das den Gottesdienst illustriert (Bild 2): Die links vorn sitzende Frau wirkt mit ihrer scharfen Nase, dem Zwicker und dem auffälligen Schlüsselbund streng und verknöchert, rechts vorn springt ein dicker Schläfer ins Auge. Auch der darüber sitzende Sänger trägt mit seinem übertrieben weit aufgerissenen Mund karikaturistische Züge.

Werden auf Bild 2 die frommen bzw. scheinheiligen Kirchgänger karikiert und ihre Pietät in Frage gestellt, so zielt der Spott auf Tafel 8 auf die schmausenden Ratsherrn. Sie sind als gierig, fett und verfressen gezeichnet; auf den hageren Dritten allerdings trifft das nicht zu, er bildet einen sinnfälligen, komisch wirkenden Kontrast zu seinem feisten Nachbarn und sieht wie ein trockener, humorloser Paragraphenmensch aus, auch nicht vertrauensereckender als seine Kollegen.

Die Darstellung des Insignienträgers (es handelt sich hier wohl nicht um Goodchild) auf dem Abschlußblatt ist ebenfalls als Karikatur zu deuten. Hut und Amtsschwert des Bürgermeisters wirken hier jedenfalls übergroß, die Figur des Dieners dagegen fast lächerlich klein und gnomenhaft.

Ein direktes Nebeneinander von Anspruch und Wirklichkeit findet sich auf Stich 10. Während sich der Richter Goodchild dem Bibelspruch »Thou shall do no unrightness in judgement« entsprechend um ein gerechtes Urteil bemüht, läßt sich

der Gerichtsdiener links vorn unterdessen und während er einem Zeugen den Eid abnimmt, Bestechungsgeld zustecken.



Bild 12

Verschiedene »Stützen« der porträtierten Gesellschaft werden also mit der bürgerlichen Moral als einem (noch?) nicht eingelösten Desiderat konfrontiert: die fleißigen Kirchgänger, die juristischen und die politischen Träger der Ordnungsgewalt. Die ökonomischen Kräfte bleiben nicht ausgespart; auf Tafel 4 sind zwei wie aufgeblasen wirkende Handschuhe zu sehen, die sich auf dem Tisch die Hand reichen. Sie scheinen lediglich die Einigkeit der beiden Vertragspartner zu demonstrieren. Es handelt sich jedoch um ein symbolhaftes Zeichen, das insofern als kritisch gemeint verstanden werden kann, als es nach Lichtenberg auf die gängige Redewendung »They are hand and glove« (Sie sind wie Hand und Handschuh) zurückgeht, im Bild aber bloß Handschuhe zu sehen sind, die ohne zugehörige Hände wie Hüllen, Masken, als »Herzlichkeitsvakuum« (Lichtenberg) erscheinen – und von daher als Hinweis auf die tatsächliche Scheinheiligkeit vertraglicher Praxis gedeutet werden könnten.

Hogarth zeichnet ein Bild von der Gesellschaft, dessen kritisches Potential in zwei Richtungen zielt: Erstens läßt der Künstler die hierarchisch strukturierte Klassengesellschaft im Ganzen fragwürdig erscheinen, zweitens klagt er bürgerliche Moral auch und gerade bei denen, die an der Spitze der Hierarchie stehen, die mithin die Ordnung verwalten, ein bzw. stellt ihr faktisches Ersticken in Scheinmoral fest.

Es ist die Frage, warum Hogarth die Geschichte der Lehrlinge in dieses differenzierte Gesellschaftsportrait einfügt, nimmt doch die darin enthaltene Kritik der

moralischen Botschaft ihre plakative Eindeutigkeit und erzeugt ein der unmittelbaren Erfäßbarkeit sich entziehendes Spannungsverhältnis zwischen beiden Ebenen.

Ahnt der Künstler, daß die Ordnung, die er voranzubringen versucht, auch Zwang, Ungleichheit und Entsubjektivierung bedeutet oder ist ihm dies vielleicht sogar ganz bewußt? Ist dem Erfinder der »modern moral subjects« möglicherweise sein eigener Anspruch auf Moralerziehung suspekt? Ist Hogarth Moralist, Idealist, Realist?

Ich muß diese Fragen offen lassen, da m.E. die vorliegenden Kupferstiche mehrere Interpretationen zulassen und ich mir nicht anmaßen will, die einzig richtige präsentieren zu können.

Eindeutig festzustehen scheint mir indes, daß es Hogarth auf die Überwindung des herrschenden Chaos, das sich in Selbstjustiz, Willkür (auch polizeilicher), Gewalt und der hoffnungslosen Verelendung ganzer Teile der Bevölkerung äußerte, ankam, darauf, daß Menschen in geordneten, überschaubaren Zusammenhängen leben können. Deshalb betont der Künstler die in Goodchild verkörperte Zivilisierung, die Zähmung der Natur im Menschen, deshalb auch legt er in dem gesamten Bildkomplex solchen Wert auf Ordnung und Symmetrie.

Ein möglicher Interpretationsversuch sieht folgendermaßen aus:

Die bürgerlichen Tugenden Fleiß, Frömmigkeit, Mäßigung und Ehrlichkeit will Hogarth als Mittel zur Durchsetzung einer allgemeinen Ordnung stark machen. Diesem Gedankenzusammenhang liegt ein utilitaristisches Konzept zugrunde, das die Besserung der gesellschaftlichen Verhältnisse mittels des egoistischen Strebens des einzelnen anvisiert.

Hogarth karikiert und kritisiert die Stützen der Gesellschaft, um offenzulegen, daß sie die zur Ordnung führende bürgerliche Moral noch nicht in dem Maße verinnerlicht haben und praktizieren, wie es wünschenswert und notwendig wäre. Seine Kritik ist dann als Appell an die Oberen zu verstehen, an diejenigen, die die Ordnung ins Werk setzen und verwalten, ihrer Aufgabe redlicher nachzugehen als bisher. Eine solche Kritik wäre trotz der immerhin bissigen Darstellung der Nobilitäten als Karikaturen nicht vernichtend, sondern akzeptierte die Ordnungshüter als solche und verlangte die Umsetzung bürgerlicher Moral für die gesamte Gesellschaft anstelle ihrer Nutzung für persönliche Bereicherung. Anspruch und Wirklichkeit sollen nicht länger auseinanderklaffen, sondern müssen und können in Übereinstimmung gebracht werden.

Für eine solche Lesart spricht, daß sie mit dem moralisierenden Schwarz-Weiß-Schema der Lehrlingsgeschichte zusammenpaßt; Hogarth wendet sich an die Ordnungsmächte der Stadt mit dem Aufruf, tatsächlich Ordnung zu schaffen, und zugleich an die Jugend der Unter- und Mittelschichten mit der Aufforderung, sich der entstehenden Ordnung zu unterstellen.

Vermittlungsschwierigkeiten stellen sich dann allerdings bei der Frage, warum der Stecher der »Industry and Idleness«-Platten die Hierarchie, welche die wohlstrukturierte Gesellschaft mit sich bringt, so unverblümt zeichnet. Möglicherweise liegt hier ein Interpretationsproblem vor, das sich aus der unterschiedlichen Wahrnehmung gewisser Bildelemente aus der Perspektive des 20. und des 18. Jhs. herleitet: Wir sehen die Darstellung der knienden Bettler und der wiederkehrenden

Motive Stock und Barriere auf dem Hintergrund unserer Erfahrung mit der inzwischen fest etablierten bürgerlichen Ordnung als einer durch Zwang aufrecht erhaltenen. Außerdem sind wir seit Marx dafür sensibilisiert, das Unrecht der Klassengesellschaft wahrzunehmen. Es folgt daraus, daß wir Hogarths Gesellschaftsbild kritisch verstehen, während der Künstler es als wertneutrales Porträt gemeint haben mag. Die Interpretation der Odenüberschrift als sarkastischer Hinweis auf die elende und hoffnungslose Situation des Barden auf Tafel 6 dürfte dann nicht der Absicht des Künstlers entsprechen, sondern müßte als Projektion des modernen Betrachters angesehen werden. Daß Lichtenberg, ein Zeitgenosse Hogarths, die Szene aber ebenfalls kritisch versteht, zeigt, daß eine der Klassenabstufung mit Vorbehalten gegenüberstehende Haltung dem 18. Jh doch nicht so fremd gewesen sein kann, sondern durchaus im Rahmen des Denkmöglichen lag.

Mir scheint, daß der »Industry and Idleness«-Zyklus als Ausdruck der Skepsis angesichts der Ungleichheit verschiedener Schichten gedeutet werden kann, daß er ein kritisches Potential enthält, das eventuell über die direkte, bewußte Künstlerabsicht hinausgeht. Hogarth wird aber zumindest eine Ahnung von den inhumanen Konsequenzen der bestehenden bürgerlichen Ordnung gehabt haben – ansonsten hätte er wohl kaum eine Szene wie die des Barden entworfen.

Der oben festgestellte Bruch zwischen dem Schwarz-Weiß-Schema der Geschichte und dem differenzierten Porträt, das der Rahmen liefert, existiert also gar nicht in der Schärfe (in Bezug auf die Kritik an den Nobilitäten) bzw. stellt sich möglicherweise gegen die Absicht des Künstlers ein. Die Darstellung der gesellschaftlichen Hierarchie hätte dann einen kritischen Gehalt unabhängig von der Intention des Künstlers (in Bezug auf die Kritik an der hierarchischen Struktur).

Hogarth wäre nach dieser ersten Lesart weniger Realist als vielmehr optimistischer und idealistischer Moralist.

Ein anderer Interpretationsversuch könnte davon ausgehen, daß Hogarth die Kritik an den Folgekosten der bürgerlichen Ordnung ganz bewußt vorträgt. In diesem Fall hätte der Künstler sich grundsätzlich skeptisch gezeigt gegenüber einer Ordnung, die nicht nur Ungleichheit und mangelnde Humanität mit sich bringt, sondern auch von Machthabern verwaltet wird, die die bürgerliche Moral zwar predigen, selbst aber an den Maßstäben dieser Norm gemessen verkommen sind. Wie soll da Gerechtigkeit, wie überhaupt Ordnung entstehen? Die Darstellung der Diskrepanz von Anspruch und Wirklichkeit wäre nach dieser Lesart keine Aufforderung zur Durchsetzung moralischer Normen, sondern eine anklagend-resignative Feststellung der bürgerlichen Doppelmoral.

Der Bruch läge dann zwischen der moralisierenden Geschichte, die eine ideale Gesellschaft voraussetzt, und dem ganz realistischen Blick auf die gesellschaftlichen Zustände. Aufzulösen ist diese Ambivalenz wohl nicht; sie könnte jedoch damit erklärt werden, daß Hogarth selbst gespalten gewesen sein mag: Der Künstler sieht das überall noch herrschende Chaos und das Leid, das dieses mit sich bringt und weiß keinen anderen Ausweg als die bürgerliche Ordnung, der sich unterzuordnen er den jugendlichen Lehrlingen halb aus pragmatischen Gründen anempfiehlt – nach dem Motto: Jeder muß zusehen, wo er bleibt, und wer sich in die Zwangsgesellschaft nicht einfügt, wird zerbrochen –, halb in der Hoffnung, dieser Weg möge

doch zumindest eine Besserung bedeuten. Vielleicht wählt er für die Geschichte der Lehrlinge ein derart plakatives Schwarz-Weiß-Schema, um seine eigene Skepsis zu besiegen.

Die Vermittlungsschwierigkeiten zwischen den beiden Ebenen Geschichte und Umfeld spiegeln Hogarths eigenen Zwiespalt zwischen dem Anspruch auf Moralerziehung und der Forderung nach Ordnung einerseits und der Skepsis gegenüber der Möglichkeit moralischer Einflußnahme und auch weitgehender Skepsis gegenüber der verteidigten Ordnung andererseits.

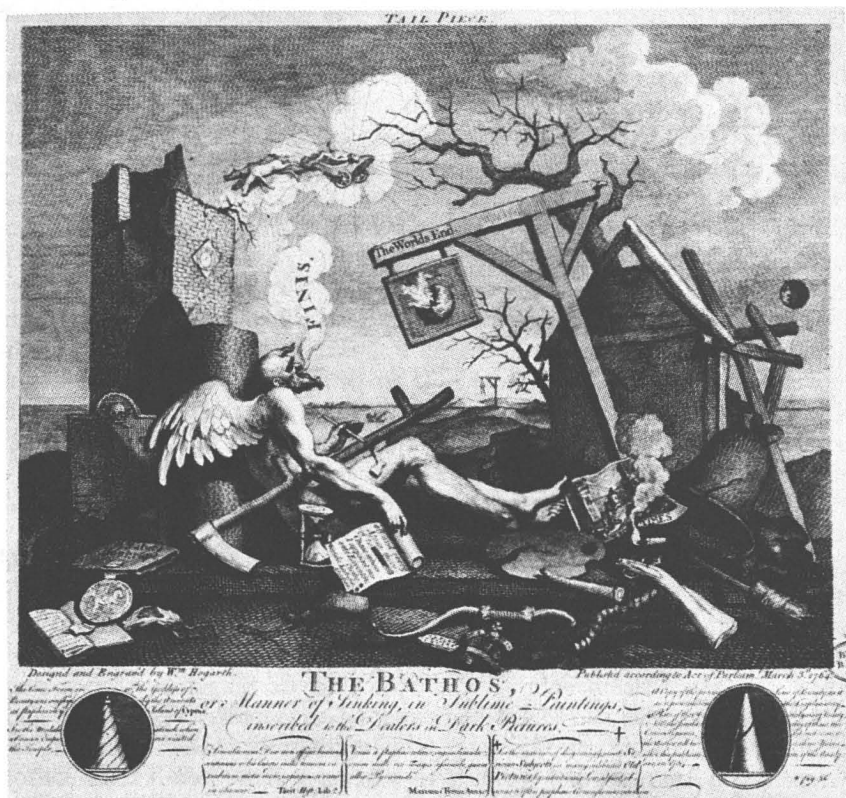


Bild 13

Nach dieser zweiten Interpretation wäre der Erfinder der »modern moral subjects« ein luzider Realist, oder treffender: ein Moralist aus Verzweiflung.

Für sie spricht Hogarths letzter, von tiefer Resignation geprägte Kupferstich mit dem Titel »Finis«, 1764 entstanden, also z. Z. des sicht- und spürbaren Fortschreitens der kapitalistischen Ordnung. Hier stellt sich der alte Künstler inmitten von Ruinen dar, seine Palette ist zerbrochen (!), mit dem Wort »finis« haucht er Hoffnung und Leben aus, und die Welt versinkt im Chaos. Damit entlarvt der späte Hogarth sowohl den Glauben an eine mögliche Einflußnahme des Künstlers auf die gesell-

schaftliche Entwicklung als auch die Hoffnung, die (noch) unmoralischen Ordnungshüter würden Ordnung schaffen, als trügerisch. Obwohl »Finis« fast 20 Jahre später gestochen wurde als »Industry and Idleness«, mag der sich in diesem zeigende Pessimismus in jenem schon angelegt sein.

Welches der beiden Erklärungsmodelle man auch bevorzugen mag – fest steht jedenfalls, daß sich in Hogarths Bildern ein Bruch manifestiert, daß des Künstlers Haltung zwischen Idealismus, Realismus und Moralismus oszilliert anstatt sich auf eine eindeutige Linie festlegen zu lassen. Damit enthält der Bildzyklus bereits im emphatisch »pädagogischen« 18. Jahrhundert in nuce das Wissen um die Problematik der Moral und des Anspruchs auf Moralerziehung angesichts der bürgerlichen Ordnung, ein Wissen, das es uns heute unmöglich macht, einen Moralanspruch in ähnlichen Bildkomplexen wie »Industry and Idleness« zum Ausdruck zu bringen: Ein solcher Versuch würde lächerlich wirken. Heißt das, daß die Schwierigkeiten, die Ratlosigkeit, die Hogarths Bilder so gebrochen werden lassen, inzwischen überwunden sind? Oder daß unsere Moralerzieher überzeugendere, stimmigere Formen des Umgangs mit diesen Schwierigkeiten gefunden haben?

Literatur

- Guratzsch, Herwig (Hg.): William Hogarth. Der Kupferstich als moralische Schaubühne, Katalog, Stuttgart 1987.
Lichtenberg, Georg Chr.: Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, Frankfurt 1983.